
Dos miradas sobre el arte argentino: 1910 – 2010

Martha Pérez de Giuffré

Dos momentos de la historia argentina: 1910, el primer centenario de la proclama hacia la independencia, y 2010, un siglo después, ya en el tercer milenio de Occidente.

Ambos momentos constituyen una línea temporal que pone de manifiesto en el arte argentino un período de formación progresiva que culmina en la *generación del ochenta*, y un paso hacia adelante que se dinamiza en el diálogo con las propuestas vigentes a comienzos del siglo, sobre todo en Europa.

Con las “maneras” propias de nuestra cultura, la transición se lleva a cabo entre dos períodos históricos de la cultura occidental: el *fin de la modernidad*, y el afianzamiento y expansión de un nuevo modelo de pensamiento, todavía incipiente, en el que predomina el movimiento interrelacional y la conciencia de lo simultáneo complejo. Los artistas comienzan a exponer con eficaz lucidez este cambio a través de múltiples iniciativas de gran diversidad y amplitud de lenguajes. El surgimiento del modernismo como motor de renovación en las artes induce a nuevos movimientos durante la primera mitad del siglo XX, y la emergencia de nuevos modos de pensar y de *formar*, que llegan hasta nuestros días.

No sería posible hacer un análisis detallado de las múltiples experiencias que jalonaron estos dos siglos en el arte local, pero sí es interesante ver algunos aspectos relevantes del proceso a partir del reconocimiento de las líneas directrices que lo articulan. Estas líneas son principalmente: la inclusión prioritaria del concepto de tiempo por sobre el de espacio en el pensamiento general del siglo y en el pensamiento artístico, por un lado, y el así llamado *giro lingüístico* y el consecuente corrimiento de la experiencia estética hacia la centralidad de los lenguajes artísticos.

Para la mirada sobre 1910 partimos del contexto internacional, europeo principalmente, que marcó su tiempo. En cambio, la observación desde el 2010, que implica a la segunda parte del siglo veinte, se hará desde la relación entre el arte argentino y el contexto general, por la mayor inmediatez histórica y la riqueza del diálogo actual.

El contexto internacional. La reacción vanguardista

El principio del siglo XX ha pasado a identificarse con el fenómeno artístico

caracterizado con la expresión *estallido de las vanguardias*. El término es muy elocuente, ya que alude a las numerosas direcciones que adoptó el desapego del arte respecto de los cánones academicistas de una mimesis figurativa y canónica de la naturaleza, reinante en el siglo XIX y que provoca estos movimientos a finales de ese período.

De todos modos “mimesis” no implica necesariamente una reproducción puntual e ilusoria de la realidad, abstraída de las tres dimensiones del mundo de los objetos concretos, sino una interpretación que el artista hace de esa realidad desde su situación espacio temporal y su espíritu personal único. Luego, los cánones de representación pueden variar y hasta absolutizarse en el sentido de una figuración única, o recorrer distintas posibilidades con distintas formas, hasta el extremo opuesto. Aun así, el hombre no se evade de la mimesis puesto que esta significa un vínculo de conocimiento y comunicación artística con el mundo. Desertar de la mimesis en sentido estricto implicaría crear la obra ex nihilo, lo cual es imposible para el hombre.

Vanguardias y representación. La apertura progresiva

Esta etapa de cambios y novedad puede entenderse como crisis, en el sentido de una hendidura entre lo conocido y lo que se insinúa y todavía no está claro. Si bien podemos adaptarnos a nuevas situaciones, el pasaje de un momento a otro incide sobre el equilibrio vital del hombre, haciéndose necesario armar “cuadros de referencia” para la reacomodación del equilibrio. Esto es cierto en cada etapa de cambio y nos comprueba, precisamente, que hay cambio y percepción del mismo porque hay algo que no cambia, y sobre esto se construye la referencia. La reacomodación del equilibrio en el campo que nos ocupa entraña “un cierto modo de entender las relaciones ... un nuevo modo de percibir, comprender, hallar placer en las configuraciones que en la realidad se ofrecen a nuestra organización perceptiva.”¹.

Por todo ello, en síntesis, la búsqueda de formas puras a partir de la experimentación no significa abandono ni ruptura con la mimesis, sino la apertura a nuevas maneras de formar y de expresar la realidad del mundo, quizás no con la misma estructura simbólica de los siglos anteriores, sino haciendo al significado parte de la obra a través de nuevas configuraciones. El punto y la línea básicos, y aún el plano inicial vacío, de los artistas abstractos, son las estructuras mismas del mundo, al que percibimos bajo la diversidad y multiplicidad de formas y detalles inmediatos, aparentes, exteriores e interiores. Y lo mismo ocurre con las agrupaciones biomórficas de algunos artistas, o las configuraciones inorgánicas básicas, exploradas por otros.

De modo que los artistas de las vanguardias de principios del siglo XX, enarbolaron varias banderas, todas confluyentes en inaugurar libremente otros cánones, no la regla racional universal a priori de la creación artística, detentada por la modernidad académica como única. De todos modos, por los mismos principios guía, esta etapa no muestra ninguna homogeneidad. Parte de las consignas proclamadas en cuanto a exploración libre y creativa de nuevas formas artísticas mediante procesos nuevos, nuevas materias y nuevas expresiones, señalan ya las tres categorías que identifican a estos movimientos: *Originalidad*, *Evasión* y *Ruptura* con el “arte”.

Si focalizamos nuestra mirada primero en la última de las características nombradas, la “ruptura con el arte”, la expresión implicó en su momento la *superación* del arte como creación, porque la creación era vivida como un proceso guiado canónicamente, previamente determinado por reglas académicas. La única manera de desprenderse de tal concepción era abandonando el concepto de creación y buscando lo artístico en la experimentación de otras formas, o bien en los objetos fabricados, posición radicalizada por el movimiento Dada bajo la tutela de Tristan Tzara².

La *originalidad* fue el estandarte de la mayoría de los movimientos de vanguardia europeos. Se trata de una categoría que a la postre resultó un camino negativo para el arte, dado que la originalidad por sí misma culmina en una especie de obligación también a priori para el artista, y un campo de apropiaciones para el pensamiento crítico, del cual van a surgir justamente la mayoría de las características de las obras de las vanguardias posteriores.

Con respecto a la *evasión*, la noción – y el fenómeno de escape al que la misma alude – fue autopropuesta por los artistas como oposición a la regla apriori, y significó para muchos creadores la indagación en las formas y procesos formativos de otras culturas, sobre todo en las denominadas, desde el siglo XIX, “primitivas”, esto es, alejadas del proceso civilizatorio general. Picasso se interesaría por las culturas africanas, Gauguin por su amada Tahiti, la Polinesia, etc.

Tiempo y movimiento

El contexto cultural de las nuevas tendencias está sostenido por la reflexión sobre el tiempo. El ansia de superación del naturalismo canónico y del impresionismo por parte de los artistas de todas las disciplinas abre las puertas a la conciencia creciente de un fenómeno de la realidad cósmica que viene siendo experimentado, teorizado y proclamado por los grandes físicos de finales del siglo XIX y principios del XX, y que puede encerrarse en la afirmación: “No hay ningún punto quieto en el universo”³.

Paralelamente en la filosofía la conciencia de la movilidad permanente del ser mismo como “acontecer” (Heidegger), la *durée* bergsoniana o la Cristogénesis como culminación de la evolución, en Teilhard de Chardin, fecunda la tendencia iniciada en las artes hacia una nueva relación de pertenencia respecto del tiempo. Así como el enfoque interdisciplinar comienza a abrirse paso en las ciencias, el Futurismo⁴, el arte óptico, y el arte cinético luego, plantean un camino de novedad y descubrimiento en relación con la experiencia estética. Lo que se prepara ya en la pintura de fin del siglo XIX, como primacía de la experiencia de lo pictórico antes que de lo conceptual, avanza en la propuesta de los artistas italianos del futurismo sobre el intento de que el espectador de un cuadro futurista no decodifique movimiento/tiempo sino que sienta en sí mismo la *sensación de movimiento*⁵. La senda así iniciada sigue después en la experiencia óptico-perceptiva del movimiento, en planteos formales que van desde obras estáticas en sí mismas, hasta obras que incluyen el movimiento-tiempo como materia propia (arte cinético).

Como consecuencia de esta progresiva incorporación de la temporalidad concreta en la obra de arte, el espacio es concebido también de nuevas maneras. La simultaneidad de múltiples puntos de vista de un mismo objeto, como planteaba Picasso, instala una nueva relación espíritu-cuerpo que va conduciendo el proceso a lo largo del siglo XX, hasta alcanzar la categoría temporal culminante de la experiencia perceptiva, que es la *simultaneidad*. El gran avance cognoscitivo del siglo XX, que recoge luego la primera década del siglo XXI, es la incorporación al pensamiento cultural general de la noción de simultaneidad, que implica interrelaciones y no oposiciones excluyentes o insalvables.

Movimiento y azar. La inclusión

La imagen-movimiento se desarrolla velozmente en el cine – arte guía del siglo XX – que comienza en épocas tempranas. El teatro, por su parte, inicia la “desmaterialización del escenario”⁶, hasta plantear la creación como instauración poética propiamente dicha como un proceso abierto en un “espacio vacío”⁷. La asunción de este importante principio alimenta un proceso de traslado del centro propio de la experiencia dramática, el logocentrismo - esto es la historia contada y la lógica causal que estructura su trama a través del juego de las acciones - hacia el predominio de lo escénico o espectacular⁸. Todo lo cual nos autoriza a sintetizar hasta aquí el camino recorrido por las artes del siglo XX como una senda de descubrimiento de otras dimensiones de lo real y la continuidad imbricada y fluente de las mismas.

Otro elemento que continúa actuando durante todo el siglo pasado es precisa-

mente la incumbencia en las artes del *objet trouvé*, iniciada en gran medida por la bizarra actuación de Marcel Duchamp (1887-1968) con sus propuestas inusitadas pero no desprovistas de razón. Su polémica obra *Fountain*, o el *objet trouvé* *Porta-botellas* plantean cuál es el carácter que determina la condición de lo artístico. Pero aparte de la polémica – que por otra parte abrió a una reflexión todavía no terminada – la progresiva autonomía de esta experiencia estética, separando o aislando al objeto de su ámbito cotidiano de sentido utilitario, le confiere otro sentido y al hacerlo el artista podría llegar a transformarse en un esteticista (la forma por la forma), o bien el objeto encontrado u “*objet trouvé*” puede también convertirse en “estímulo de reflexión y juicio como el montón inmóvil”..⁹

El “*objet trouvé*” a su vez es una participación del artista en las dinámicas del azar. El encuentro propiamente dicho de tal o cual objeto y su circulación en los cambios de ámbito del mismo descubren un *fluir* de finalidades diversas que dependen de la interpretación individual.¹⁰

Por último, no puede olvidarse en esta sucinta síntesis estructural del panorama artístico de comienzos de la primera década del siglo XX, a la extraordinaria influencia que ejerció en el mundo del arte el Expresionismo alemán - en los varios momentos de su desarrollo - como afianzamiento de la subjetividad individual aunque compartida al mismo tiempo como expresión del mundo. Ya no se trata de la subjetividad profunda del yo como “lugar” de manifestación de la unidad con la naturaleza y con el Todo, preconizada por filósofos y poetas del Romanticismo, sino la subjetividad personal individual que “grita” lo que el mundo concreto produce en el hombre, a través de la experiencia estética de “inclusión” del espectador en una dinámica expresiva tendiente a la no figuración.

El arte argentino en 1910

La década de 1910 marca un momento muy significativo en el arte argentino y occidental, como hemos podido ver. Nuevas corrientes artísticas vienen ya independizándose del naturalismo – impresionismo en pintura, el sainete popular criollo se afirma en el teatro y logra amalgamar los antecedentes embrionarios de un teatro local en formas teatrales propias y el arte argentino en general va a ofrecer durante el siglo XX un panorama de gran heterogeneidad, con diversidad y multiplicidad de expresiones propias, paralelas a las ya mencionadas en el contexto mundial occidental.

Desde una tradición artística y cultural todavía joven se acrisolan aportes provenientes de las principales corrientes innovadoras europeas y se van configurando fenómenos artísticos de auténtica pertenencia cultural. Se instala así un diálogo abierto con propuestas provenientes sobre todo de Europa, epicentro por entonces del movimiento renovador.

En primer término, el abordaje de esta etapa, a la cual miramos desde 1910, nos manifiesta la convivencia de dos posiciones, una de inspiración impresionista y herencia académica, y otra que se inclina hacia otros procedimientos de síntesis de la percepción visual con una visión más interiorista y, en consecuencia, con mayores diferencias personales : *Martín Malharro* (1865-1911), *Faustino E. Brughetti* (1877-1956). Al mismo tiempo un eclecticismo, resultado natural del modernismo, comienza a hacerse frecuente en diversas muestras con la participación de una nueva generación. En primer lugar el *Grupo Nexus* (*Pío Collivadino* (1869-1845), *Fernando Fader* (1882-1935), *Cesáreo Bernaldo de Quirós* (1879-1968) y otros, renovadores en este caso desde la misma Academia, con nuevas ideas en un contexto de cambios y novedades.

Otros artistas de inspiración más subjetiva son *Miguel Carlos Victorica* (1884-1955) y *Eugenio Daneri* (1881-1970) quienes definen una estética no académica pero con mayor presencia de niveles simbólicos.

Sin pretensión de registro histórico, sino más bien de hacer presente un contex-



Eugenio Daneri, "Flores", 1957, óleo, 0,42 x 0,30 m

to local e internacional, cuyos rasgos principales pueden advertirse en ocasión de los festejos del Centenario, registramos el inicio de los primeros Salones de Arte. El *Salón Costa* desde 1905, la *Sociedad Artística de Bellas Artes*, y la renombrada *Exposición Internacional de Arte del Centenario* en julio de 1910, con 2300 obras que incluían importantes envíos de Francia (Monet, Bonnard, Renoir entre otros, en pintura, y Rodin y Bourdelle en escultura) y de España con repercusiones del modernismo español, además de los artistas argentinos del Grupo Nexus y de la Sociedad Estímulo (De la Cárcova, Sivori). A este evento seguiría en 1911 el *1er. Salón Nacional de Primavera*, iniciativas todas que significaron el punto de partida de una trayectoria continuada a lo largo del siglo XX.

El diálogo internacional

El año 1910 nos ha ubicado en la inmediatez temporal del desprendimiento del ciclo de la pintura naturalista e impresionista, que si bien pretendían una objetividad y mirada casi científicas, producían la poética expansión de las formas mediante la luz en el instante detenido (impresionismo). Uno de los artistas argentinos que marca entre nosotros un hito en tal desprendimiento es sin duda Emilio Pettoruti (1892-1971) quien, en ocasión de sus estudios en Italia, entró en contacto con el movimiento futurista. El estudiar a los maestros italianos del Quattrocento florentino le permitió adquirir una base de sustentación para reunir en sus obras el análisis de volúmenes de inspiración cezanneana, que desmonta los objetos cotidianos en cilindros, cubos, etc., con las tensiones interiores de la dinámica entre las partes, superada y elevada en la síntesis final. Orden, geometría y color se armonizan en movimientos potenciados plásticamente en sus variadas propuestas.

En la misma década, en el año 1912, surge la singular obra de Xul Solar (1887-1963). Paralelos a las creaciones de Pettoruti, sus procesos creativos se alejan igualmente del naturalismo y del impresionismo, desarrollando un pensamiento plástico inusual y sorprendente que va desde una cierta influencia del expresionismo de Kandinsky en sus primeras obras, hacia imágenes no sólo inéditas en la pintura argentina, sino encaminadas a nuevos procedimientos formativos. En este sentido Xul Solar inauguró creaciones verdaderamente novedosas con acuarela o ténpera sobre papeles adheridos a cartones. Las series de sus *Ciudades voladoras* – pintadas entre 1934 y 1942 – y *Paisajes imaginarios* – de 1931- despliegan edificios fantásticos con un lenguaje arquitectónico propio y originales incursiones en los lenguajes múltiples y sus posibilidades interrelacionales. En sus obras hay una síntesis de creación propia y originalidad sin discusión entre formas renovadas de los *fauvistas*, *cubistas* y *futuristas* con un sello de fuerte identidad.



Emilio Pettoruti, “Sol de otoño”, 1943, óleo, 0,60 x 0,73 m.

Más allá, aunque también paralela a estas iniciativas tan personales, la confluencia de inquietudes creativas de varios artistas, junto a la común estadía en París durante algunos años, dio lugar a lo que se llamó precisamente el *Grupo de París*: - *Horacio Butler* (1897-1983): destaca en su obra paisajes y temáticas de la vida familiar. Igual que casi todos los miembros de este grupo, reunió en el equilibrio final de sus obras la influencia de Cézanne¹⁰ con el propio temperamento y punto de vista. - *Héctor Basaldúa* (1895-1976): la década de 1910 lo encuentra en su período de formación en París, igualmente influenciado por Cézanne y el color de los postimpresionistas; desarrolló luego diseños de inolvidables escenografías para el Teatro Colón de Buenos Aires. - *Aquiles Badi* (1894-1976): la común influencia cézanneana en este artista se reformula como una original y personal síntesis del arte italiano asociado a elementos de la *pittura metafisica* del siglo XX y el cubismo¹¹. - *Lino Enea Spilimbergo* (1886-1964): influenciado a su vez por los primitivos italianos y el desarrollo de la luz en esos artistas, así como por las catedrales del gótico, recibe también elementos de Carrá y Giorgio De Chirico (metafísica y surrealismo)¹². - *Raquel Forner* (1902-1988): sus temáticas recorren

el sufrimiento humano y las grandes guerras del siglo XX; posteriormente evoluciona bajo la influencia del cubismo de Picasso.

El tiempo subjetivo

Otra corriente europea de expansión internacional recibida en Argentina fue el Surrealismo, sobre todo en literatura. En los artistas plásticos la pintura muestra en esta línea a *José Planas Casas* (1901-1960) con un simbolismo de referencias surrealistas vinculado, como se ha tratado de establecer, con la poética de García Lorca. Y *Juan Battle Planas* (1911-1966): español de origen, desarrolló gran parte de su vida y de su obra en Argentina; influenciado en mayor grado por el movimiento surrealista, elabora figuras de gran esquematismo con referencias escatológicas y caracteres visuales radiográficos (*Radiografías paranoicas*, 1936).

El surrealismo sigue durante el siglo XX influenciando a otros artistas posteriores como - *Roberto Aizenberg* (1928-1995) creador de paisajes de atmósfera onírica en pequeño formato y cierto hermetismo simbólico. - *Oswaldo Borda*, pintor de mecanos y maquinarias amenazantes para el hombre. - *Jorge Tapia*: composiciones de caos con grupos de objetos en amontonamientos tumultuosos y la tensión Orden/Desorden como eje de sus temáticas. - *Eduardo Bendersky* (1932-1993): figura humana en síntesis interrelacional con formas inorgánicas.

Otras propuestas

Entre las líneas de fuerza que se advierten en el panorama del arte argentino, haciendo foco con la mirada en el año del Centenario, pueden citarse también las propuestas renovadoras provenientes de la escultura y el arte de intención social. En el primer caso, *Rogelio Yrurtia* (1879-1950) y *Pedro Zonza Briano* (1886-1941), junto a otros escultores, desarrollaron sus obra con autonomía creadora en lo que respecta a la academia y también a la pintura.

Por su parte, *Antonio Berni* (1905-1981) forma un grupo de artistas (*Leónidas Gambartes, Juan Grela, Anselmo Piccoli, Medardo Pantoja y Roger Plá*), llamado *Plásticos de Vanguardia*. Berni, en particular, inclina su obra hacia la temática social convirtiendo a dos personajes de su creación, Juanito Laguna y Ramona Montiel, en protagonistas de un alegato social.

Una cierta calma en el fenómeno de las vanguardias tiene lugar en la década de 1920 en Europa, y el *intermezzo* permite revisar algunos rasgos de lo desarrollado hasta entonces. El primero es el avance del ya mencionado *giro lingüístico* que

encarna la dirección hacia la experimentación, que en ese momento significaba una mayor libertad de los lenguajes para los artistas. En esa etapa el llamado “retorno al orden” – como un detenerse reflexivo de la impronta vanguardista – convivió igualmente con el espíritu de la vanguardia, pero esta última no en su máxima potencia.

El arte nos ofrece en esta instancia particular a artistas como los ya mencionados Pettoruti y Xul Solar, Gómez Cornet, Norah Borges y el Grupo de Paris. Otra propuesta señalada por historiadores del arte argentino y críticos, como el Neorromanticismo¹³, incluye a artistas como *Raúl Soldi* (1905-1994), *Onofrio Pacenza* (1904-1971) de inspiración metafísica, *Horacio March* y *Fortunato Lacamera* (1887-1951) también de inspiración metafísica en paisajes urbanos, y *Miguel Diodede* (1902-1979).

La escultura, por su parte, presenta en esta etapa una gran originalidad con *Pablo Curatella Manes* (1891-1962), *Antonio Sibellino* (1891-1960) y *Lucio Fontana* (1899-1968) sobre quien ampliaremos más adelante.

En cuanto a la línea artística de intención social sus obras evolucionan hacia un realismo crítico (Berni, Urruchúa, Policastro, Spilimbergo) con una impronta de inspiración político cultural.

El arte argentino en 2010

La mirada sobre el arte argentino de la primera decena del siglo XXI lleva consigo la cuestión misma de la mirada. La década 2000-10, que ahora consideramos, nos muestra justamente el recorrido que la definió durante el siglo anterior. Las corrientes filosóficas y estéticas, así como las artísticas, han *vivido* y *manifestado* en diversas propuestas el proceso histórico del siglo pasado. Lo que su primera década anunciaba, la de 2010 lo recoge y testimonia, a la vez que da referencias de su acontecer. La apertura a nuevos campos de la mirada, como venimos planteando, pone de relieve nuevas formas de lenguaje con las cuales pensar los datos inéditos de la realidad que se van presentando a la experiencia e incorporando a la cultura.

Los descubrimientos de la ciencia que han tenido lugar durante el siglo son más fácilmente incorporados a la cultura general, por medio de una acomodación del lenguaje científico al lenguaje informativo común, que simplifica el fenómeno y lo lleva a estructuras sencillas, aunque veraces, que todos podemos comprender. En la experiencia y conocimiento artísticos no se da el proceso de inclusión con igual facilidad ni premura, seguramente porque la vida en las sociedades contemporáneas no facilita los espacios interiores requeridos por la visión desintere-

sada, la contemplación y la reflexión. No obstante, el acceso a la experiencia cultural de las nuevas tendencias artísticas más desarrolladas en el siglo XX demuestra ser notablemente más rápido que en etapas anteriores, y el campo de interés que propone es ampliamente transitado.

La estructura básica de este proceso general de asimilación puede enunciarse como el traslado del sentido de la obra de arte, desde una mirada que a partir de la experiencia sensible inicial busca un resultado conceptual que pueda pensarse - aludido de diversas formas por la obra en su composición formal - hacia un campo no conceptualizable de experiencia estética, cuyo sentido resida en la misma experiencia perceptiva. No anula la reflexión posterior del receptor, pero privilegia la recepción personal única, parte de una red infinita de percepciones personales que, en el fondo, favorece la toma de conciencia de un todo simultáneo y dinámico. *Simultaneidad* puede considerarse como la categoría clave de este momento.

Segunda mitad del siglo veinte. Espacio y tiempo en las artes

Se menciona a menudo la expresión “reinventar el espacio” como la característica propia de estas décadas de la segunda parte del siglo XX, si bien es un rasgo que comienza en la última parte del siglo XIX con las proclamas artísticas de no adherirse a la representación fidelísima de la realidad. Se suma a ello la intervención de la fotografía, arte que comienza a desarrollarse en esos tiempos y que modificaría de alguna manera la comprensión de la pintura. Los artistas de la época comenzaron a probar distintos ángulos de visión, más allá del frontal correspondiente a la visión óptica, privilegiado desde los siglos anteriores. Lo mismo ocurre con la profundidad (Van Gogh, Gauguin). Novedosas composiciones inaugura Cézanne, quien tanto influenció a los pintores que le sucedieron en el arte moderno, dejando de lado la tridimensionalidad figurativa y descomponiendo los cuerpos en figuras geométricas simples: Van Gogh, Gustave Klimt, Gauguin.

El proceso de renovación del espacio en la interpretación de la pintura culmina en el cubismo. Los pintores de esta corriente, con Picasso como máximo exponente, plantean que “si el cuadro tiene dos dimensiones por qué hay que fingir una tercera que no existe”. Simplifican entonces los objetos en formas geométricas a la manera cézanneana, pero combinando múltiples puntos de vista en una simultaneidad propia que inaugura un espacio total y exclusivo de la experiencia pictórica.

Las propuestas agrupadas como *abstracción* siguen un camino parecido, en busca de la experiencia de la pintura pura, de las formas puras. La pintura propone y ejercita una autonomía en su lenguaje, desapegándose de la tradición de imitar las formas y colores de la realidad.

Finalmente, aun en el correr de estas experiencias es necesario mencionar una corriente transversal a estas iniciativas que es la pintura *metafísica*¹⁴, en la cual se traspone precisamente la temporalidad a un instante detenido. Se aquietta el movimiento del devenir inmediato, proponiendo una experiencia de atemporalidad que manifiesta lo profundo y aún el misterio del movimiento mismo a través de un espacio inmóvil, más próximo a la visión interior y poética. Originado a partir de las propuestas de Carlo Carrá y Giorgio De Chirico en Italia, se prolonga en algunos pintores del “retorno al orden” argentino como Onofrio Pacenza, Horacio March, Víctor Cúnsolo y Fortunato Lacámara, propuestas todas que a su vez se continúan en otros artistas de inspiración metafísica, pero que despliegan su obra más hacia el realismo mágico y el hiperrealismo.

Por último, es muy importante en términos espaciales la propuesta de Lucio Fontana (*espacialismo*), artista que abre sus telas mediante un corte, induciendo así el encuentro de las demás dimensiones espaciales que circundan a la obra con las dos dimensiones – espaciales – del plano pictórico. Se da así una simultaneidad de espacios “reales” interseptados en la tensión de sus naturalezas distintas.

Tiempo y movimiento

Queda claro hasta aquí que la dimensión física que imprime su carácter al camino del pensamiento del siglo XX, particularmente en la segunda mitad, es el tiempo. Puede decirse que las principales propuestas en este sentido, que comienzan en la primera etapa del siglo, son el *futurismo* (Aldo Severino, Carlo Carrá y otros, contemporáneos al nacimiento del cine), las *rotativas* de Duchamp y el irradiante devenir del *arte cinético*.

El futurismo, ya señalado al principio de estas reflexiones, intentaba producir en el espectador la sensación del movimiento mediante, por ejemplo, la evolución de los cuerpos en el desplazamiento a través del espacio (como hace el cine).

Las rotativas (*Rototeliés*) de Duchamp son composiciones tridimensionales, con un motor incorporado que el espectador puede poner en funcionamiento. La obra presenta un disco circular con circunferencias concéntricas pintadas sobre él, que giran a alta velocidad.

En cuanto al *arte cinético* propiamente dicho, las obras – ya sea bi o tridimensionales – pertenecen en alguna medida a la abstracción, y en todas se implica la experiencia. Aunque hay propuestas de este carácter desde la década de 1930, su aparición en el ruedo de las nuevas tendencias se lleva a cabo a partir de 1955, incluyendo distintos tipos de propuestas: mecanismos que producen movimiento real, obras de arte óptico – *op art* – que si bien son estáticas producen la sensación

de movimiento como efecto óptico, y otras obras que requieren la intervención del espectador, como los móviles de *Alexander Calder* (1898-1979).

Tiempo y movimiento en el arte argentino

El arte cinético tuvo gran desarrollo y presencia cultural en el ámbito artístico argentino de final de los 50 y principios de los 60, principalmente a través de las propuestas de Julio Le Parc (1928). Contemporáneamente Horacio García Rossi y Francisco Sobrino experimentaron con el arte cinético antes de trasladarse a París en 1959. Luego les seguiría también Le Parc, artista que desarrolló una labor intensa que va desde obras bidimensionales (1958-59) en blanco y negro; tridimensionales (1960-69), hasta obras bidimensionales y pictóricas desde 1965.



Julio Le Parc, "Volumen Virtual", 1974, Acrílico, 1,20 x 0,60 m

Otros artistas asociados a la experiencia cinética son Luis Tomasello, Martha Boto y Martin Blazco. En palabras de Julio Le Parc “el momento de la realización de la obra es su propia realidad; es el momento de la emoción del espectador.”¹⁵

Otro de los aspectos del proceso evolutivo concomitante a esta nueva visión del arte es el de las nuevas relaciones con los materiales. Nueva formas-nuevos materiales. En este sentido se destacan iniciativas de adopción de otras materias – por fuera de las aceptadas como canónicas – desarrolladas por muchos artistas en el mundo a partir de Duchamp y su *Fountain*, hasta las propuestas norteamericanas de artistas como Andy Warhol (*pop art*), a partir de objetos de consumo transformados en material artístico, en su propia línea de *objet trouvé*.

En Argentina Aldo Paparella trabajó con materiales de deshecho, materiales “pobres” (*arte povera*), a los que la composición dotaba de nuevos sentidos en mensajes generalmente críticos del consumo.

Otras líneas y algunas precisiones

Del conjunto de este recorrido de la gran multiplicidad de propuestas que constituyó el devenir de las artes del siglo XX, y tal como lo vemos desde la perspectiva que ofrece la primera década del siglo XXI, se afianzan como líneas fundamentales que estructuran el proceso, las que mencionamos al principio de esta síntesis: el predominio del tiempo/movimiento sobre el espacio, y el “giro lingüístico” como apertura a la experimentación de nuevos lenguajes y materiales. El tiempo, como señalamos al principio de estas reflexiones, pasa a ser materia en el arte, es parte de la obra e interrelaciona distintas disciplinas entre sí, etapas temporales entre sí, y dimensiones de lo real también entre sí, en experiencias artísticas novedosas y dinámicas.

En tal sentido la *Instalación* ha pasado a ser el arte guía del fin del siglo XX, con múltiples posibilidades formales y de desarrollo futuro. Instalada una situación en un ámbito – cerrado o abierto, privado o público –¹⁶ es el espectador o participante quien con su recorrido y acciones, aleatorios ambos y sin determinaciones previas, configura un tránsito que la complementa y así cada instalación es una obra infinita en tanto intervenida por múltiples procesos individuales en la red de posibilidades configurativas que plantea.

En el devenir de estas décadas quedan por señalar (aunque fueron mencionadas colateralmente a partir de otras propuestas) las nuevas propuestas de figuración, las variantes de la abstracción, algunas iniciativas individuales y las últimas tendencias que permiten una última síntesis desde el momento presente.

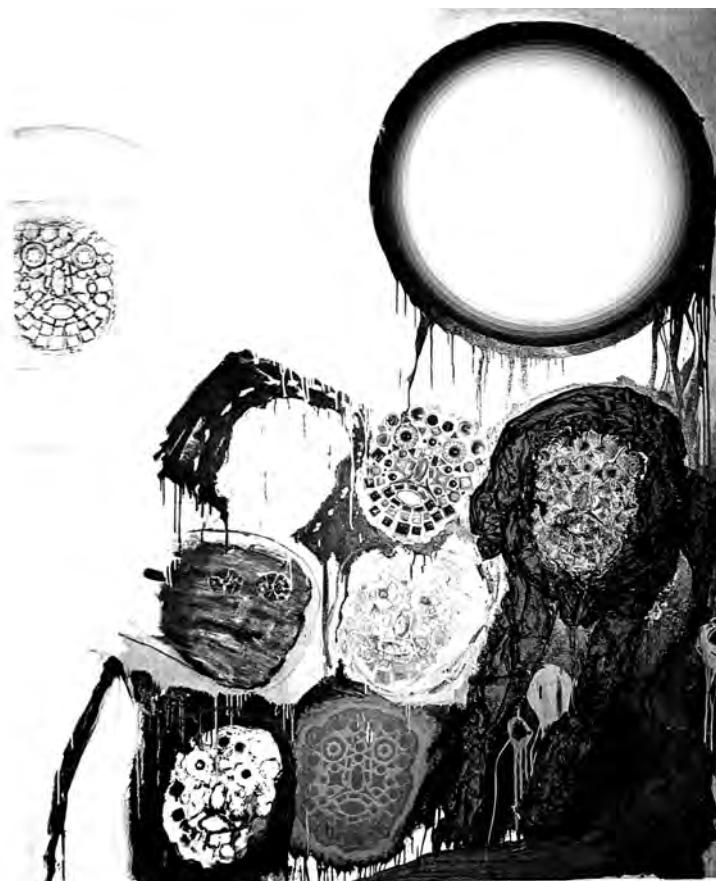
La abstracción continúa bajo distintas formas, herederas de dos grandes movi-

mientos de mitad del siglo XX. El primero, formado por un grupo de pintores y escultores argentinos y uruguayos, influenciados por los europeos Mondrian, Malevich y Kandinsky, y enrolados en esta vertiente con la intención de experimentar con las formas. Reunidos en la revista *Arturo* (iniciada en 1944) adoptaron el nombre “Movimiento de Arte Concreto Invención” y proclamaron el *Manifiesto Invencionista* (1946), señalando el final de la “ficción representativa”. Este movimiento, junto con el denominado *Madí*, fueron semillero de otros planteos abstraccionistas. Dentro del Arte Concreto Invención podemos mencionar a: *Tomás Maldonado*, de larga trayectoria académica en Europa, *Alfredo Hlito* (1923-1993): “Inventar significa introducir en el mundo por obra del experimento y la industria lo que no existía hasta ese momento.” Otros exponentes fueron *Enio Iommi*, *Manuel Espinosa*, *Claudio Girola*. En cuanto al movimiento *Madí*, iniciado en 1946 con Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin, las esculturas creadas por estos artistas se caracterizan por la utilización de nuevos materiales, en algunos casos de carácter industrial, y con elementos como el agua, la luz y el movimiento.

En lo que se refiere a otras figuraciones dentro de las tendencias de esa época, adquirió importancia en el campo de las artes visuales el Informalismo focalizado, en cuanto a sus principios generales, sobre en el espectador. La propuesta está dirigida a la interrupción de los hábitos mentales y visuales del receptor, porque estos llevarían la percepción a buscar en las obras las claves de interpretación a partir un logos previo compartido de antemano. *Alberto Greco* (1931-1965), *Kenneth Kemble*, *Mario Puciarelli* y *Luis Wélls* desarrollaron diversas propuestas materiales que van desde la pintura con nuevas técnicas (*dripping* por ejemplo) hasta tamaños gigantescos en las obras y una constante compositiva de fuerte dramatismo visual. Por su parte, la *Nueva Figuración*, movimiento de los años 60 y 70 agrupó a *Ernesto Deira*, *Rómulo Macció*, *Luis Felipe Noé* y *Jorge de la Véga*, quienes exploraron iniciativas de matriz informalistas pero de intensa presencia y profundo dramatismo de color, algunas cercanas al conceptualismo.

Lo actual y el sentido de lo recorrido

El momento actual en las artes refleja la misma apertura a la multiplicidad, ya sea orientada a encarnaciones plásticas de dimensiones infinitas de lo cósmico planteadas a partir de la conciencia de simultaneidad, o bien en el recogimiento de un minimalismo de *presentación*, más que representación, de inspiración materialista, y las producciones que surgen de las tecnologías cibernéticas. El campo tecnológico, como corresponde a una fuente de nuevos medios y técnicas para posi-



Jorge De La Vega, "El día ilustrísimo", 1964, Tècnica mixta, 2,50 x 2 m

bles aplicaciones a la creatividad formativa del arte, abre nuevos rumbos a las posibilidades del arte digital.¹⁷

Lo simultáneo y lo nuevo vuelven a ponerse en juego en las creaciones artísticas y en los debates críticos y estéticos. La mimesis no dejará de ser parte del pensamiento artístico porque adoptemos nuevos modos de expresar o representar la realidad y el tiempo sucesivo no se detendrá porque el arte trabaje con la simultaneidad como categoría fundamental de síntesis, hoy además, interactiva.

Si verdaderamente el arte es conocimiento privilegiado de la realidad, porque nos permite acceder a una totalidad sintética bajo la regla propia de cada artista dentro de un espacio cultural compartido, podría decirse que el pensamiento artís-

tico actual, a pesar de su elaborada tecnología digital o de la inmediatez extrema del minimalismo, está en condiciones más ventajosas históricamente para pensar el infinito y la eternidad.

La expresión *intemporalidad del ser* significa que el ser posee una vida infinita en forma completa, total y simultánea. Entonces, la eternidad no es una sucesión sino un ahora en el que está todo a la vez y donde el concepto de tiempo como una sucesión está sostenido y penetrado por lo intemporal. En muchas de las propuestas artísticas actualmente en desarrollo, se intenta acceder a través de la experiencia del tiempo a la experiencia de lo total y simultáneo. Ya no en términos explicables en el orden conceptual o discursivo, sino como experiencia inclusiva, una y única cada vez, de lo intemporal.

Todo recorrido histórico de la memoria, aunque sea breve y apretado, despierta una reflexión sobre el sentido del tiempo. Recordemos que un nuevo modo de entender las relaciones formales entraña a su vez un nuevo modo de percibir, comprender y gustar de las formas. Es decir que las configuraciones artísticas, de intención objetivista o subjetivista, nos presentan universos de lenguajes que apelan a un modo de ver las cosas: una nueva dimensión de la mirada que el arte futuro deberá enriquecer.

Notas

1. ECO, Umberto, "Función progresiva de la pintura moderna", en *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1987.
2. Véanse las proclamas dadaístas en DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Trad. Angel Sánchez Gijón, 13 reimpr. Alianza, Madrid, 1998
3. EINSTEIN, Albert, (1879-1955) *Teoría de la relatividad general*, 1916.
4. "El lenguaje deja de ser el instrumento con el que un sujeto habla del mundo, abre él mismo el mundo y es mediador necesario y condición de cualquier experiencia y conocimiento." BOZAL, Valeriano, "Arte contemporáneo y lenguaje", en *Historia de las Ideas Estéticas y de las formas artísticas contemporáneas II*, Visor, Madrid, 1996. También puede verse el inicio de este movimiento en las pinturas de James McNeill Whistler, o de los Macchiaoli italianos de la 2ª. Mitad del siglo XIX.
5. Cfr. "Manifiestos del Futurismo", en DE MICHELLI, M., Op.cit.
6. Véase DURRENMATT, Friedrich, *Problemas Teatrales*, Trad. Alfredo Cahn, Sur, Buenos Aires, 1961.
7. BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Trad. Ramón Gil Novales, Península, Barcelo-

na, 1998.

8. En música John Cage inicia un camino paralelo, no sólo de interrelación con otras artes, sino en cuanto a la independencia compositiva con respecto a las reglas canónicas que rigen la música.

9. BOURRIAUD, Nicholas, *Estética Relacional*, Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008. Ver también del mismo autor, *Radicante*, Trad. Michele Guillemont, Adriana Hidalgo, Bs.Aires, 2009

10. Paul Cézanne (1839-1906). Creador de imágenes de gran sintetismo formal y expresivo que influyen a todo el arte moderno.

11. Ver PEREZ de GIUFFRE, Martha, *La tradición italiana de la "pittura metafisica" en el paisaje argentino de Onofrio Pacenza*, Signos aXXVI, n42, 2007.

12. *Idem*.

13. LOPEZ ANAYA, Jorge, *Historia del Arte Argentino*, 1 ed., Emecé, Bs.As., 1997.

14. Ver PEREZ de GIUFFRE, M., Op. cit.

15. Ver PEREZ de GIUFFRE, M., *El espacio público en las artes visuales: categoría estética y programática*, Signos aXIV, n35, ene-jun 1999.

16. En GALLEGO GARCÍA, Raquel, *Arte, Cultura y Estéticas Contemporáneas*, Editex, Buenos Aires, 2001.

17. PEREZ de GIUFFRE, Martha, *Arte, tecnología y poética* en ARTWARE, 2009, Lima, Perú. [www.digitalperu.org/Artware/textos de artistas](http://www.digitalperu.org/Artware/textos%20de%20artistas).